

偶像与真身 戏剧与镜子

汪晓云

《艺术学》第一卷第二辑

—

—

世界上偶像多于真身。[i]在偶像这个大家庭中，偶是年龄最长者，因此它被排在首位。偶是一个总称，以材料质地看，它可分为木偶、草偶、土偶、陶偶、金偶等；以功能用途看，它可分为俑、神的雕像和塑像，以及戏曲木偶、玩具木偶等；以形体分，偶可分为人偶及其它各种动物偶。偶之外，这个大家庭成员还有一个大的分支为像，像也是一个总称，它包括画像、照片、映像、镜像等许多小的分支。

偶和像之所以相提并论，是由于它们和人形体与形象的相似。因此，我们这里要说到的偶像成员都和人有关，即便它们并不确定指向人，那也与鬼和神虚拟的人的体形有关，因此，它们说到底还是以人为前提。由于偶像设定的前提为人，与偶像相对立的便是人的真身。偶像与真身的对立表现为二者之间形象的相似与本质的相异。所有的偶像都以不同的方式显示着人的形象，有的侧重于实体的躯体呈现，如偶；有的侧重于表现甚至再现平面的形容，如画像和照片；有的侧重于人形体动作全方位的复制与移植，如镜像。

一切偶像都以人的真身为摹本，并借助它们与真身的相似而具有存在的历史与形而上学意义，虽然偶像与真身有着本质上的不同：偶像是被物质化了的身体的相似物，而真身是活生生的身体；偶像只截取真身某一点或某一面的相似性而欲僭越真身，并替代真身满足种种人为的需要。但是，偶像之所以能僭越真身，恰恰是得益于偶像自身的物质性，物质与生命相比，具有固定性、可保存性，有生命的真身只有被偶像物质化才能与时间抗衡，才能超越真身的有限存在。

在真身与偶像之间，有一种特殊的存在，它似乎既是真身又是偶像，这就是和尚圆寂后未腐化的尸体，它们是在语言上真正具有“真身”的指称的，这一称谓实际上是相对人造的偶像——假身而言。但是，这“真身”实际上也已经物质化了，它已不再具有活生生的人体存在的意义，只有在人们将它当作偶像供奉在某一固定的位置，并赋予它种种超自然的神力把它激活时，它才具有了

存在的意义。实际上，和尚的“真身”已经偶像化，它最多只能算是由真身变成的偶像，而非真实的活生生的身体。

除了偶像作为物质的固定性使偶像相对于真身在时间上更持久外，偶像对真身的替代作用还因为人们赋予了偶像以人内在的灵魂，人们相信，灵魂是永远存在的，而真身却必然消亡，身体和灵魂的关系是如此密切，以至于人们认为与身体有关的影子、肖像、照片等都是灵魂的寄寓之所或者它们就是灵魂。未开化人认为灵魂在影子里或镜中的镜像里，因而不能受到伤害，同样，肖像和照片也因为包含了本人的灵魂，因而不能随便让人给自己画像或拍照。[ii]同样是认为灵魂存在于影像中，未开化人对于偶像持怀疑态度，他们害怕灵魂受到伤害，从而危及自身生命安全；相反，文明人则认为偶像可以使灵魂更长久地存在，从而与现实中的人保持联系而不是无从寻觅。不仅灵魂可以长久存在，肉体也可以长久保留，以被偶像替代的形式，灵魂以影像的方式主观存在于偶像之中——一切都是非现实的，虚幻的，但它们却似乎就是现实，就是真实，人们因此而以为从偶像身上看到了真身。

实际上，人们看到的只是真身以影像的方式人为地、主观地寄寓在偶像的内里或表面，而这影像本身实际上并不包含于偶像之中。“形象从它属于某种形式的魔术这一意义上说，确实就是幻影；它通过——就像是荷马笔下的灵魂——装扮成它所寄寓者的确切外表，使精神中魔法；它摇身一变，成为它不是的那个。它什么都不是，只是一种相似，而这一确定了其形象本质的纯粹的相像，标志出了它一种彻底的非现实性。形象保留着一种幽灵般重影的特性；但是，一旦人们同他们的躯体一起，停留在简单表象的范围之内，那么，表现的诱惑力，相似性的幻化，就代替了来自另一世界的一个存在物的显现，代替了从彼界来到我们眼前的闯入。”[iii]对此，萨特也曾作过相似的分析：“一旦人们思考影像，而不去构成影像，那就会一下子滑下去，从肯定在影像和实物之间的本质上的同一，滑到肯定在存在上的同一。既然影像就是实物，那末，人们就由此而断言影像就像实物一样地存在。”[iv]这样，偶像就成了影像的实物。相对于真身，影像是真身之实体的观念化和意识化，“人们力图使它变得灵活，使它缩小，使它复原，并且尽可能是模糊的和半透明的，以便使它不至于妨碍人们进行综合。”[v]

这的确有些像魔术，偶像将虚幻的影像变成了仿佛是真实的存在，使观念与

意识中的影像呈现出可视性。而在客观上，偶像和影像完全是两回事。在偶像替代真身时，真身被转化成了影像，这样，在偶像与真身之间表现出来的就不一定是绝对的形体的相似，而是作为影像的相似性或相关性。事实也正是如此，在偶像这个庞大的家族成员中，只有偶与塑像以实体化形式显示出与真身在立体感、质感上的相似性，而肖像、照片、映像和镜像则都与真身的实体性无关，它们平面，而且必须通过特殊的具有附着性的物质如纸、镜子、屏幕等才能显示出来，并且它们显示出来的只能是真身变形了的影像。萨特说，作为影像的存在是一个非常难以把握的存在方式，“影像是一个较差的东西，它有它本身的存在，它像任何东西一样把它自己交给意识，并且和作为其影像的那个东西保持外在的关系。”[vi]影像只有借助并依托于物质实体才能显示为影像的存在，否则，它就是不可捉摸而转瞬即逝的，是虚幻的。

影像所显示的实际是灵魂“作为形象、重影、一个外在模式的相似物”的特征，因为：“灵魂同躯体很像；在形象化的造型中，在瓦罐器皿中，它被表现为一个微型化了的躯体，一个躯体微粒；它是活的躯体的重影，是复制品，被人们当作躯体本身，有着躯体的确切外形，它的外壳服饰、它的动作、它的嗓音。但是，这一完全的相似同时也是一种彻底的不可靠，灵魂是一个虚无，一个空无，一种无法把握的消失，一个幻影；它如同一个空虚的、漂泊的存在，一只飞走的小鸟。”[vii]这样，我们可以把偶像与真身的关系程序化为：真身-灵魂-影像-偶像。形体的相似是偶像代替真身的一个因素，而形象的相似是偶像代替真身的另一个因素，作用于偶像与真身之间的，是影像化了的灵魂。的确，从偶像本身的演变过程看，偶像代替真身，经历了一段漫长的历程，这一漫长的历程和人类社会物质文明的发展史同步，同时也应和了人类社会精神文明的发展。

从原始的模糊的真身之模拟物体偶到与真身外部形象相似的肖像，再到与真身外部形象几乎毫无二致的复制物照片，乃至出现于电影和电视屏幕上与真人形体和形象几乎完全一致的镜像，偶像家庭中的成员，一个比一个更物质化，一个比一个更接近人的真身。考察一下偶像家族每一个成员最初出现于人类生活中的情形，它们是如何被创造、发明，怎样为人类接纳、采用，它们自身的演变，以及偶像家族各成员彼此间关系的演变，应该是一个极为丰富而有趣的旅程，是对人类历史的一次回返。

二

偶-肖像-照片-镜像-映像是偶像的演变历程，在这一历程中，偶像与真身的关系经历了三个不同的阶段，即体现、表现和再现阶段。在偶像这个大家庭中，雕塑表现出它的特殊性，雕塑一般被称为塑像，那是因为，中国的雕塑总是要显示出它的正面特征，而把背面遮蔽在视野之外，雕塑实际上是立体的，它通常是放大的偶。与作为俑的古老原始的木偶相比，雕塑清晰而富有朝气；与清晰完整的平面像相比，雕塑则显得模糊而朴质。基于雕塑的本原，我把塑像归为偶的分支，这是因为，偶相对于像而言是实体，是立体的实际存在，而像只是虚幻的形和影。

和偶一样，像最早也是用来替代真身的，它不仅替代了真身，还替代了偶的某些功能。中国丧葬仪式中“尸礼废而像事兴”就是像对偶的功能的替代。而肖像，也就是绘画的人像是从偶到照片以及电影电视映像的过渡。肖像意味着人对真身的关注点已从身体的本然状态转变为身体的影像化状态，肖像对真身的平面描摹、它对面部器官的清晰刻画、对形和神的并重、对容貌表情服饰等具体外观特征的细致描摹，都是对偶的抽象性、模糊性、实用性的补充，是对偶粗糙地、类型式模拟真身体形的飞跃。从此，人类对真身的关注从真身的体形转向了真身的表象，对真身的模拟仿造方式从“体现”变为“表现”，对真身的模拟仿造结果从肉体转为精神。

从偶到像，也就是肖像的转变，我们恰恰看到人类观照自身角度和距离的变化。在偶对真身的“体现”阶段，人看到的是远距离视野中的他人，是从他人身体的观照中看出自身，在远距离的视角下他人呈现出的真身是立体化的身体实体，此时，头部和四肢的整体构成是远距离视野中人体真身呈现出的状貌，人的正面形象和面部表情是模糊的；在肖像对真身的“表现”阶段，人们已不再是从对他人远距离、神秘地观照中比照自身，人面对的就是自身，是自己真身的正面形象。人们把目光从身体的整体构成转移到了身体正面的面部表情，在对真身的模拟仿造中，我们看到，表现真身整体构成的实体之“体”已弱化为虚拟的轮廓之“形”，而原本模糊不清的面部和外貌则具体清晰可见，而且更加丰富复杂。偶对所有类型化真身的“模拟”已变成了肖像对具体个人真身的“摹拟”，这是偶像越来越贴近真身跨出的第一步，这是飞跃性、革命性的一步。这是偶对真身“体现”阶段进入像对真身“表现”阶段的标志。

肖像并未完全替代了偶，在人类漫长的历史进程中，很长一段时间内，是偶和肖像共同完成了对真身的仿造和再造——偶通常指向本来就不存在的人，替代本来就不曾真正存在的虚构的“真身”；像指向那些正在存在和已经存在的人，替代实际的真身。——偶替代的是虚拟世界的存在，模拟的是神鬼的“真身”，是真身模拟的模拟。由于神鬼的存在，偶本来的功能并未消失，相反，它的神性功能得到了强化，此外，它还被拟人化，从而滋生出人性的某些功能，木偶戏就是这一功能的具体形式。我曾在傀儡戏中描述过偶经历的俑-傀儡-木偶的历史演变，从而看到它们是如何从最初的实用性宗教民俗物象转换成观赏性艺术品的。实际上，不仅偶是如此，肖像、照片乃至偶像的整个大家族都是如此。下面我们将看到，偶像越来越贴近真身，我说“贴近”，是因为几乎找不到一个更恰切的词来表达偶像和真身之间的关系演变，因为偶像的初始时期，偶是以对真身的模拟和肖像对真身的摹拟表现为与真身的“像”，但到了后期的照片、镜像、映像的“再现”阶段，“像”已不足以表现偶像与真身之间的本质关系，如其说它们“像”，不如说它们“是”，但它们又足以称“是”，在“像”和“是”之间，我找补到什么词语，就连“贴近”，我都感到并不能充分而完整地表达我想要表达的意思。

我想说的是，偶像和真身的距离，也就是差异，越来越小，偶像仿佛就是真身，它简直和真身一模一样，真的，以至于到了现在，人们已经把“偶像”这一概念指称为具体的人了，人们崇拜的已不再是真身的物质化存在的偶像，而是真身的偶像，偶像与真身重合了，偶像就是真身，它不需要再现，不需要固定化，也不需要借助他物。的确，由于信息的丰富与迅速，人们在媒体制造的大量映像和镜像中，接触到无穷的现时的“真身”，它们以偶像的方式出现于映像和镜像中，它们和真身一样，运动、变化，人们看到的，已经是真身化了的偶像，谁还会怀疑那是偶像而不是真身？！——除非你用自己的真身去触摸，你才发现，你触摸到的是物，而不是人。事实告诉你，视觉和听觉在制造错觉，必须触动触觉。然而，偶像就是要制造出以假当真的错觉。有意思的是，当偶像变成真身的“再现”时，偶像真身化，而真身也偶像化，从而使身体本身和偶像一样，几乎不需要任何艺术化加工、处理，不需要被物质化，身体本身也成了艺术品，这就是“行为艺术”和模特等在行为与服装之外显示的身体本身的艺术性。

让我们重新回到偶像家族的历史构成本身。同偶一样，肖像在其产生后漫长的人类历史进程中的具体功能也发生了演变，伴随其功能演变的，是其形态的演变，画学家据此将中国绘画划分为实用化、礼教化、宗教化、文学化阶段。[viii]肖像的表现因而也经历了同样的历程。但是，与照片以及其后的镜像和映像相比，肖像表现的是以似是而非的模糊形象观念，这就是为什么画家说画鬼比画动物容易，因为鬼魅无形，而且大多不曾亲眼看见，所以容易画，而犬马人人都熟悉，所以很难画。[ix]“实事难形，而虚伪无穷”，这是肖像对偶的突破，是人对身体从“体”转移到“表”的结果。

照片开始了对真身的“再现”阶段，由于照片拍摄的是瞬间的情景，它再现的只能是真身在某一时刻的状态，是真身的影像状态，时间停滞在照片拍摄时的那一刻，时间的停止使照片呈现出死亡的状态，罗兰·巴特把照片称为“死人再现”[x]。照片是由于机器的作用而再现真身的，从此，真身和一切物体一样走进了它的“机械复制时代”，而偶像却走进了越来越贴近真身的“再现”阶段。自从有了照片，偶像就能更准确地标记出人具体而准确的存在，时间与地点，服装与表情，绝对的真实、准确，再也不会出现王昭君被画家人为丑化的历史，再也不会出现顾恺之画人不画眼睛却能形神毕肖的情景，照片使物质化的真身更贴近真身本身。人类最早面对照相机和照片时充满着困惑，美洲印地安人曾把摄影师称作“抓影子的人”，他们认为摄影师专门捕捉死亡的信号。[xi]无独有偶，中国人在摄影技术刚刚走进生活中时还以为拍摄照片会令人早死。但现在，摄影成了一门专门的艺术，虽然照片曾被认为只是一种依赖于机器的技术。

照片的固定不变性在电影、电视屏幕上运动的、融合语言和动作全方位真身之映像面前又相形见绌。映像同样依赖于机器的作用，映像是镜像的实体化。在镜像中，你只能看到自身，你看到的他人必然包含着自身，只有在镜子前，镜像才能显示为镜像，然而，实际上，它什么都不是，它是不存在，一离开镜子，你就什么都看不到，镜像和影像一样，是虚幻的，只作用于视觉的，它们是“虚无的存在”，它们是真身受特定物质因素影响而产生的投影和反射，它们是真身，又不是真身，因而必须借助他物，使镜像离开镜子也能显示出来，这就是电影电视映像。比镜像更先进，屏幕上的映项还能真实地说话，如同在现实生活中，镜像显示的是“活”着的人本身。

这样，在从偶到像的历史演变中，人类对真身的模仿经历了体现-表现-再现的不同阶段，从形式上看，这是一个从抽象到具体、从类型化到个人化、从抽象到具象的逐步演变过程；从内容上看，这又是一个由宗教到艺术、由虚构到真实，由神到人的演变过程。

不仅是作为实物的偶像经历了这样的演变历程，就是作为概念的偶像涵义也随着这一演变历程而发生着意义的衍变。作为概念，偶像指的是人们崇拜的人。现在，作为概念的偶像是频频在报纸和电视上以照片和映像的方式亮相的明星，是以身体本身的诱惑力为特征的演员、模特儿和运动员。比较一下革命时期以领袖和英雄人物为偶像的历史，我们可以更明显地看出，作为概念的偶像是如何随着作为实物化的偶像而改变，而作为实物化的偶像又是如何塑造着作为概念的偶像的：在革命年代，人们与偶像人物“接触”得最多的是领袖和英雄的像章，像章实际上只是作为概念的偶像的一个标记，它是固定的定型，是一种象征，指向领袖和英雄的精神；而在明星时代，到处都是明星的映像，到处都是明星的照片，它们变换着表情和姿势，“真实地”出现在你面前，它们直接指向身体。作为概念的偶像与作为实物的偶像都在经历着变化，而人类对待偶像的方式并没有改变，那就是崇拜。人以作为实物的偶像实现自己对作为概念的偶像的崇拜。

三

一切都源于真身的神秘性。

身体最初只是身体，人们看到的也只是立体的真身，因此，我们的祖先最初对人的模仿就是对身体的模仿，这就是偶——假造的真身，用以替代真身。渐渐地，人们由于身体在不同时期不同状态时呈现出的不同方式中看到了平面的影像，影像以其特有的神秘性使人们对身体的关注逐渐转移到影像上来，转移到由于镜子的作用而产生的映像上来，这样，像就在某种程度上逐渐替代了偶的作用。偶是对真身的直接模仿和假造，像是对真身影像的摹仿和再现，在真身与影像之间，实际上有一个中介者存在，这个中介者使实体的真身幻化为平面的影像，它就是镜子。与偶相比，像具有镜子的映照和再现功能，因而肖像、照片和镜像更具体、更形象。

“镜子不止是一个物体，不止是一个工具，它并非只局限于发射光线的物理现象；它发动了一个从观者到影像再从影像到观者的反射过程……镜子利用观

镜活动所产生的假想影像的复杂性使人产生错觉，因此它需要解释的‘作用’（正如同弗洛伊德所说的‘梦的作用’或‘忧伤的作用’）；依此类推，我们可以把解释的作用称为‘镜子的作用’。从本质上讲，这是一个译介问题，亦即根据‘显’影响去译解心理过程所产生的‘潜’内容。这种心理过程是指观镜者与影像之间发生的心理过程，也就是二者在镜子的塑造——显示之光中达到整合时所发生的心理过程。”[xii]勒内·贝尔热把这种起解释作用的“镜子的作用”称为“精神临摹”，由“精神临摹”产生“镜式模型”，“镜式模型”创造出“境域”。他指出，“一个刚出现的社会，由于需要它缺少的有机体，需要大脑的生理所需，往往去创造适应于从镜子开始的模拟自然的人工制品，以取代缺少的肉体心脏。”[xiii]像正是根据镜子的原理企图再现真身的人工制品。

我们看到，“镜子的作用”产生的实际“镜式模型”其实就是像，像就是“从镜子开始的模拟自然的人工制品”。在真身与像之间，真正起作用的是镜子，镜子的“精神临摹”由于像的实物化而变为“物质临摹”，这样，我们看到的只是作为真身和像的实体，它们之间的中介者——镜子隐藏于人的视野之外，人们充其量只能从像与真身之间的关系中感觉到它的存在。

有意思的是，早期的镜子几乎不是用来观照真身的镜像，而是用来驱逐恶魔的。在中国古代，与死者尸体一起进入棺材的陪葬品中就有镜子，作为陪葬品的镜子不仅背面有象征宇宙乾坤的装饰图案，而且要面朝上放在棺材里，公元前296年魏哀帝就曾带了几百面镜子入土。[xiv]正如上文所述。不仅镜子的最初功能与巫术宗教相关，木偶、画像、照片等偶像家族的成员从一开始出现时几乎都和宗教有着密切的联系，这是因为它们和真身、和肉体与灵魂的相关性。

其后，镜子才发展了它的镜像功能，作为镜像映照的中间物，镜子与人的表演性联系在了一起。镜子的表演性源于镜像的虚幻性和人的真实性，镜子介于真实与虚构之间，镜子使人得以返观作为个体的自我。镜子使人具有的表演性使人很容易联想到戏剧。如果说镜子使人返观作为个体的自我，那么，戏曲则使人得以返观作为群体的他人，莎士比亚就借哈姆雷特之口说，戏剧是反映社会的一面镜子。镜子的特殊情境亦类似于戏剧舞台，它将本然的人置身于镜子的另一重空间，这一空间明显区别于现实空间，镜子和舞台一样，将人阻隔在

了真实空间之外，我们不妨将其称之为“空间的置换”。

“空间的置换”意味着整体环境的转变，由于环境的改变，人会本能地、条件反射式地对自身言行举止做出相应的变化和调整，这种变化和调整实际上就是表演。面对着镜子时，一个人总是会表现得异乎寻常地严肃、一本正经，有时他也会对着镜子微微一笑，或是眨一下眼睛，甚至梳头发、化妆，他做这一切的目的都在于使自己成为被自己观看的他者，他的姿势的变化其实是为了使自己更符合某种审美规范和标准。镜子的目的就是为了让被自己看出自己的真身是何面目。相对于一般现实情境中的存在和表现方式来说，这个面对镜子的人已不再是正常的、真实的自我映照，在镜子中映照出来的，是另一个不自然的、具有表演性的自我。表演性根源于人对周围环境改变而引起的反应。

镜子是自我观照的工具，我们看到，在“空间的置换”功能上，镜子类似于戏曲表演的舞台，而在观照方式上，镜子又类似于戏曲表演的观众。由于镜子对真身的观照作用，在人和镜子之间，镜子也就不再是一个被动的客体和物，而是对人起着能动的改变作用的主体，人和镜子的主客体关系颠倒了，人成了被镜子反映的对象。因此，当人面对镜子时，总感到自己是被观照的客体，这是因为人面对镜子时，其潜意识中隐藏着不愿意看到自己不理想一面的心理，实际上，这种潜隐的心理正是因为有一个假想的观者的存在，这个观者不是别的，不是某个人，而是镜子！镜子被设想成了人，更确切地说，是被设想成他者的眼光，就像戏曲舞台下面实在的作为人的观众的眼光。

镜子使我们看到了戏剧的功能。在镜子中，真身变成了幻象，不仅真身变成了幻象，而且，舞台和观众也变得虚拟，镜子就是一切，它是虚拟的舞台和观众，而幻象，则是虚拟的演员。戏剧恰恰与镜子相反，它要让镜子中的一切都变成实际的存在——舞台、观众、演员。因此，在戏剧中，虚幻的镜像变成了实际的真身或偶像，偶像在戏剧中的功能和真身在戏剧中的功能同一，让-皮埃尔·韦尔南说，戏剧中人物的出场没有别的目的，只是为了掩盖实际上的不在场。这就是虚构。[xv]依此看来，戏剧是为了把虚幻的镜像实体化，而镜子则是把实体的真身虚幻化，真身和偶像的功能在戏剧中是一致的，它们共同针对虚幻的镜像。也就是说，在戏剧所要扮演的虚幻影像面前，真身和偶像并不表现为对立的关系，而表现为一致关系。因此，在戏剧中，我们既能看到以真身扮演的人戏又能看到以偶像扮演的木偶戏，此外还有以物质的人影表演的影

戏，在这里，影其实也是一种物质化、实体化的影像，我们也把它归为偶像的一种。偶像和真身在戏剧中“充当”的是原本并不存在的虚幻之真身，这就是“扮演”，而不是“模仿”或“摹仿”。当偶像以实物的形式“体现”、“表现”或“再现”真身时，偶像是真身的“模仿”或“摹仿”，而当偶像以拟人化形式扮演剧中人时，偶像和真身一样，都是装扮成实际上并不存在的真身——剧中人。

戏剧与镜子的相似性功能是以完全相反的形式去实现的。戏剧是以真身和偶像扮演虚幻之像，而镜子是将真身和偶像幻化成虚幻之像。戏剧和镜子都指向虚幻之像。真身和偶像都与虚幻之像相对立，只有在面对虚幻之像时，真身和偶像才站在同一个平面，并相交于同一点。换句话说，真身和偶像只有在虚幻之境中才能获得同一的功能，比如戏剧、电影和电视。而从戏剧和电影电视的亲近关系看，电影电视实际上是将戏剧的真实“幻象”镜像化——使之变成实物的偶像。

幻象与偶像，谁更真实？偶像与真身，什么是本源？当偶像与真身共同出现与戏剧中时，戏剧就给我们设置了这样根本性的本末倒置的疑问。

发表于《艺术学》第一卷第二辑

[i] （德）尼采《偶像的黄昏》，周国平译，光明日报出版社，1996年，第3页。

[ii] 参见（英）詹·弗雷泽著，刘魁立编《金枝精要——巫术与宗教之研究》，上海文艺出版社，2001年。

[iii] （法）让-皮埃尔·韦尔南《神话与政治之间》，余中先译，生活·读书·新知三联书店，2001年，第529页。

[iv] 同上。

[v] 同上，第131页。

[vi] （法）萨特《影象论》，魏金声译，庞景仁校，中国人民大学出版

社，1986 年，第 4 页。

[vii] （法）让-皮埃尔·韦尔南《神话与政治之间》，余中先译，生活·读书·新知三联书店，2001 年，第 526 页。

[viii] 参见潘天寿《中国绘画史》，上海人民美术出版社，1983 年；又见郑午昌《中国画学全史》，上海书画出版社，1985 年。

[ix] 参见潘天寿《中国绘画史》；又见又见郑午昌《中国画学全史》。

[x] （法）罗兰·巴特.《明室》，第 13 页。

[xi] （美）丹尼尔·麦克尼尔《面孔》，王积超等译，中国友谊出版公司，2000 年，第 130 页。

[xii] 勒内·贝尔热《从镜子到后历史》，（法）雅克·施兰格等著《哲学家和他的假面具》，徐友渔编选，社会科学文献出版社，1999 年版，第 72 页。

[xiii] 同上，第 71 页。

[xiv] 参见（美）丹尼尔·麦克尼尔《面孔》。

[xv] （法）让-皮埃尔·韦尔南《神话与政治之间》，第 423 页。